

# Hans Thoma und seine Kunst.

---

Vortrag,

gehalten zum sechzigsten Geburtstage des Meisters

am 2. Oktober 1899

im Saalbau zu Frankfurt am Main

von

Henry Thode

und

Rede Hans Thoma's

bei der Abendfestlichkeit desselben Tages.

---

Frankfurt a. M.

Morig Diesterweg.

1899.





Digitized by the Internet Archive  
in 2012 with funding from  
Research Library, The Getty Research Institute



Hans Thoma, Selbstbildnis.

# Hans Thoma und seine Kunst.

---

Vortrag,

gehalten zum sechzigsten Geburtstage des Meisters

am 2. Oktober 1899

im Saalbau zu Frankfurt am Main

von

Henry Thode

und

Rede Hans Thoma's

bei der Abendfestlichkeit desselben Tages.

---

Frankfurt a. M.

Moritz Diesterweg.

1899.

---

Mit Vorbehalt aller Rechte.

---

## Vorwort.

---

Der folgende Vortrag über „Hans Thoma und seine Kunst“ ist frei gehalten worden. Das danach angefertigte Stenogramm erwies sich als sehr lückenhaft und ungenügend. So war ich genötigt, bei der Redaktion desselben wiederum in Bezug auf den einzelnen Ausdruck frei zu verfahren, indem ich aber bemüht war, mit möglichster Treue aus der Erinnerung das Gesagte zu wiederholen. Dieser Hinweis möge genügen, als Erklärung für die vielleicht hervortretende Ungleichheit in der Diction, deren Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit nicht ganz wieder zu gewinnen war. — Nur die sich darbietende Möglichkeit, zugleich des Meisters eigene, bedeutungsvolle Worte, die er, ohne meinem Vortrag beigewohnt zu haben und daher ohne jede Bezugnahme auf denselben, unmittelbar darauf bei einer Versammlung seiner Freunde sprach, veröffentlichen zu dürfen, bewog mich, meine Festrede in den Druck zu geben.

Henry Thode.



## I.

# Hans Thoma und seine Kunst.

Vortrag von Henry Thode.

---

Wir feiern heute Hans Thoma's 60. Geburtstag. Viel, allzuviel, als daß es in kurzen Worten Ausdruck finden könnte, drängt sich an Gefühlen und Gedanken für denjenigen zusammen, der von des Meisters großer Kunst zu sprechen sich gedrängt fühlt. Eine bis jetzt unübersehbare Fülle von Schöpfungen breitet sich vor unseren Blicken aus, entstanden in ununterbrochenem Zusammenhange von jenen frühesten Jahren an, in denen im Traum und im Wachen dem hellen Auge des Knaben in seiner stillen Schwarzwaldheimat Bernau die Natur sich offenbarte: zuerst die Arbeiten, die, während der Karlsruher und der kurzen Düsseldorfer Lehrzeit ausgeführt, bereits das Gepräge seines zuverlässigen, festen inneren Wesens, das nicht erschütterlich war durch die Einflüsse der Tradition, tragen; hierauf die Werke, in welchen die vom Künstler zu Paris in den Sammlungen der Bildwerke im Louvre und in den Ateliers der neuen Meister gewonnenen Eindrücke Gestalt gewinnen, weiter die Zeugnisse einer immer freier und vielseitiger sich entfaltenden Kraft aus den Münchener Jahren, und endlich: alle die Hervorbringungen jener großen, herrlichen Schaffensperiode, die in Frankfurt a. M. von dem Augenblick (1877) an begonnen hat, da eine erste Seele zur vollen Bewunderung dieser Schöpfungen sich empor schwang, unerschütterlich in ihren Überzeugungen und von treuester Freundesliebe erfüllt: Dr. Otto Eiser, den ich vor allen anderen

Freunden hier nennen möchte, als denjenigen, der andere führend den freien Schritt hineingethan hat in das von Hans Thoma erschlossene Reich neuer künstlerischer Anschauungen und dem Meister unentwegt mit leidenschaftlicher Teilnahme zur Seite gestanden ist.

Indem wir uns der Betrachtung des Schaffens Hans Thoma's heute zuwenden, kann uns ein Verständnis für dasselbe nur dann gelingen, wenn wir uns ganz eigentlich in das Wesen dieser Kunst versenken, einer Kunst, die tief geheimnisvoll ist, obgleich sie sich doch so klar und einfach giebt, als könnte sie nicht anders sein, als bestünde sie von ewig her.

Ein Wort des Meisters ist mir in den Sinn gekommen, das er einst an mich gerichtet hat, und das uns den besten Aufschluß über dieses sein Wesen gewährt. Es lautet: Auch in der Kunst gilt der Satz, der in der Religion das Entscheidende ist: „Nicht durch die Werke, sondern durch den Glauben wird man gerecht.“ Nicht durch die Werke, sondern durch den Glauben gewinnt man die Erlösung. — Vielleicht wird es uns gelingen, dieses Wort zu verstehen. Was es uns gleich zu Anfang sagt, ist dieses, daß nur ein Deutscher es äußern konnte. Und von dem deutschen Künstler hat die Rede zu sein und um das deutsche Wesen seiner Kunst haben wir uns zu bemühen in unseren Betrachtungen, wollen wir sie verstehen.

Zwei große künstlerische Richtungen können wir ganz im Allgemeinen in der Geschichte der bildenden Kunst christlicher Zeit unterscheiden. Die eine hat vornehmlich den Menschen erkoren, den Menschen verherrlicht, indem sie im Menschlichen das Göttliche faßte und in der Schönheit der Form das Ewige und das Geheimnis des Seienden aussprach. Es ist die italienische, die romanische Kunst. Brachte es der religiöse Charakter der Ideen mit sich, daß auch den Germanen im Mittelalter und in der Renaissance das gleiche Ideal zu eigen werden mußte, so machte sich doch schon zu dieser Zeit in den Werken —

bis auf Albrecht Dürer hin — bemerkbar, wie allein mit dem Menschen der germanische Künstler sich nicht abfinden konnte, wie er immer und immer den Drang in sich fühlte, das Menschliche hineinzuversetzen in den großen Zusammenhang der Naturerscheinungen überhaupt. Schon damals verrät sich das eigentliche germanische Ideal als die Darstellung eines Naturganzen, in welches der Mensch mit einbezogen ist, und bei keinem deutlicher als bei Dürer. Hier zeigt es sich aber auch, daß eben jener Drang die Ausbildung eines vollkommenen Stiles, wie ihn die Italiener zu gleicher Zeit gestalteten, verhinderte. Das Verlangen, mit dem christlichen Vorwurf: der Offenbarung des Göttlichen in der menschlichen Erscheinung, eine künstlerische Verherrlichung der Natur überhaupt in allen ihren Erscheinungen zu verbinden, ergab, was wir bezeichnen können als das „Zuviel“ in der deutschen Kunst, als das bezaubernde „Zuviel“ auch in der Kunst Dürers.

In der Weiterentwicklung der germanischen Kunst sehen wir, wie jenes Verlangen zu einer fast ausschließlichen Darstellung der Natur geführt hat, einerseits in der Wiedergabe der Landschaft und andererseits in der des menschlichen Individuums, im Portrait, in welchen beiden Bereichen das Sittenbild gleichsam eingeschlossen ist. Es war in Holland, daß so die Richtung auf das Natürliche und zwar bis zur Einseitigkeit verfolgt wurde. Der Mensch ward der Natur untergeordnet und ging seiner Verherrlichung in ewig typischen Schönheitsformen verlustig.

Nur indem wir uns solchen tiefgreifenden Unterschiedes zwischen romanischer und germanischer Kunst bewußt werden, gewinnen wir für die in breitesten Zügen zu gebende Charakteristik der Kunst unseres deutschen Hans Thoma den festen Boden, auf dem wir uns bewegen können. Denn es darf mit Überzeugung ausgesprochen werden, daß in ihr der alte germanische künstlerische Drang ein neues Ideal erzeugt hat.

Die künstlerische Naturauffassung des Germanen wurzelt nun aber in dem Verhältnis, in welchem er überhaupt zur Natur, zur Menschheit steht, und dieses ist das Gefühlsverhältnis. In ihm liegt zweierlei begründet: erstens die Fähigkeit einer schrankenlosen Hingabe, einer vollständigen Selbstentäußerung an die Natur, die wir nicht anders bezeichnen können als Liebe. Und ein zweites: die Fähigkeit, das Verlangen, in allem Erscheinenden ein für das äußere Auge nicht Wahrnehmbares zu finden, den innersten Zusammenhang der Welt zu erkennen in dem Wesen. Und diese Hingebung an das Wesen dürfen wir bezeichnen als den Glauben. In der Liebe und im Glauben, in diesen beiden großen Kräften liegt das Germanische, liegt der Kern auch der Kunst Hans Thoma's.

Nur aus inneren Bewegungen aber, an denen Gefühl und Phantasie gleich starken Anteil haben, kann ein künstlerisches Schaffen erstehen, hier birgt sich das Geheimnis, in dem alle eigentliche Kunst begründet erscheint. Kunst ist nicht Nachahmung der Natur, welche Auffassung an vielen Verirrungen der neueren Ästhetik Schuld trägt; Zweck und Ziel aller Kunst, auch der bildenden, ist vielmehr ein ganz anderes, ist der deutliche und überzeugende Ausdruck inneren Wesens, und das Verhältnis zur Natur, die Nachahmung der Natur ist nur das Mittel zu diesem Zweck. Nirgends wird dies ersichtlicher als in dem germanischen künstlerischen Schaffen.

Das Entscheidende für die Entstehung und Besonderheit des Kunstwerkes liegt demnach in dem Verhältnis, in welchem die Gefühlsauffassung der Natur zu der Lebendigkeit und der Schöpfungskraft der Phantasie steht. Denn aus ihm, aus dem Verhältnis zwischen dem Schauen der Natur und dem Gestalten der Phantasie ergibt sich der Stil des Kunstwerkes.

Wie steht Hans Thoma der Welt der Erscheinungen gegenüber? Nicht anders als wie der Deutsche der großen mittelalterlichen Schaffensperiode, wie Albrecht Dürer. Sein Schauen ist ein unmittelbares, durch keine Tradition

oder Verstandesabsicht beirrtes. Aus der Kraft lauterer Fühlens richtet sich kindlich empfänglich und freudig genießend der Blick des Meisters auf die Welt und, indem er sich ganz der Wirkung der Erscheinungen hingiebt, bezieht er sie als Empfindungen in sein Wesen hinein. Keine Regel beengt die Freiheit seines Auges, kein Wollen trübt die Reinheit von dessen Spiegel, als ein von allem Begehren und von aller Reflektion Befreiter empfängt er den Sinneseindruck als lebendige Gefühlsbewegung.

Mit dieser Unmittelbarkeit in dem Verhältnis zur Natur hängt aber die Ausschließlichkeit ihres Wirkens auf sein innerstes Wesen eng zusammen. Nur sie spricht zu ihm. Und an jedem seiner Werke können wir gewahren, wie er nur die Natur befragt, wie er nur bemüht ist, den Reichtum, den sie ihm bietet, mit gewissenhaften und treuen Händen zu empfangen und Anderen mitzuteilen. Nur dem aber gelingt dies, wer die Kraft voller Hingebung hat, wer um die Natur als ein Liebender wirbt. Weil er die Liebe hat, giebt sich die Natur ihm ganz. Alles das aber, was nicht mit der Natur im Zusammenhange steht, Alles, was in Konvention begründet ist, ist von Thomas starkem Gefühl seit frühester Zeit nicht beachtet worden, eben weil es gar nicht zu ihm gesprochen hat, weil es seinem Schauen fremd blieb. Alles historisch und gesellschaftlich Bedingte lehnt sein Blick, als unkünstlerisch, weil dem Natürlichen entfremdet und somit nur dem Verstande zugänglich, ab. Sonst aber erschaut er Alles.

Lehrt uns die Kunstgeschichte vergangener Zeiten, daß in bestimmten Perioden und damit auch bei einzelnen Meistern unter dem Einfluß allgemein herrschender Ideen das Verhältnis zur Natur bestimmte Grenzen hat, weil die Schauenskraft auf bestimmte Ziele hingewiesen wird, gilt dies so gut wie von der italienischen auch von der holländischen Malerei, so zeichnet sich der Deutsche schon in der großen mittelalterlichen Periode seiner Kunst durch die Universalität seines Schauensdranges aus. Wie für Albrecht Dürer, giebt es auch für Hans Thoma

Nichts in der Natur, das nicht zu ihm spräche, Nichts, was er nicht würdig findet, wiedergegeben zu werden. Bei seiner Kunst ist nicht zu sprechen von irgend einer einzelnen Art von Eindrücken und Objecten, die in den Vordergrund treten, er beschränkt sich nicht sei es auf die Landschaft, oder das Porträt, oder das Genre, oder das Stillleben, wie er zugleich sich nicht auf einen bestimmten Bereich landschaftlicher Motive beschränkt, sondern Alles was auf ihn einwirkt: Ebene, Hügel und Berge, Bach, Fluß und Meer, Wiesen, Felder und Wälder, nordische und südliche Natur in unendlicher Mannigfaltigkeit wiedergiebt. Niemals knüpft er in einem Werke an Das an, was er im vorhergehenden zum Ausdruck gebracht hat. Selbst da, wo er in einem Bilde ein schon behandeltes Motiv wiederbringt, zeigt er es uns in einer ganz neuen Anschauung, als wolle er alle die unendlichen Möglichkeiten der Naturerscheinungen in Farbe und Licht offenbaren. Wie endlich sich die Universalität seiner Schauenskraft auch in dem gleich starken Erfassen der Eindrücke von Form, Farbe und Licht verrät!

Wie bei Dürer, so beruht aber auch bei ihm solche Weite und Freiheit der Anschauungen auf dem intimsten Studium alles Einzelnen in der Natur.

Man muß nur näher an diese Werke herantreten. Man muß die Zeichnungen betrachten, die ihnen vorangegangen sind, um zu erkennen, wie der Künstler zu seiner Kühnheit der Gestaltung gekommen ist, indem er jede Erscheinungsform sich zu eigen machte. Von dem zitternden Blatt, von dem zarten Halme, von den schwebenden Blüten bis zum ragenden Baume, von dem kräuselnden Wellentanz des Baches bis zum Wogenschwalle des Meeres, von dem kleinsten Lebewesen bis zum Menschen, von dem leichtesten Spiel der Dünste bis zum Sturmeswolfsentreiben, — es macht den Eindruck, als gäbe es Nichts in der Natur, dem er nicht ein besonderes, gewissenhaftestes Studium gewidmet hätte. —

Solches ist das Schauen Hans Thoma's! In der Unmittelbarkeit, in der Universalität und in dem Studium der Einzelheiten haben wir die Faktoren, die, zusammengenommen, das Verhältnis des Meisters zur Natur bezeichnen, wie es innig, zart und stark uns entgegentritt in jenem oben bereits erwähnten Sinne des Sichselbsthingebens an die Welt der Erscheinungen, des Hineinbeziehens derselben in das eigene Gefühl — des Aufgehens in der Liebe zu dieser ganzen wunderbaren Welt.

Und diesem Schauen der Natur tritt nun zur Seite das Wirken der Phantasie.

Zu allen Zeiten hat die Einbildungskraft in der germanischen Kunst sich in ganz besonderer Weise bethätigt. Schon lange vor Albrecht Dürer haben die deutschen Künstler alle Eindrücke der Außenwelt in kühner, ja häufig alle Gesetzmäßigkeit des Stiles durchbrechender Weise Dem dienstbar gemacht, was in ihrem Inneren lebte. Nicht von deutschem Überschwange aber, sondern von künstlerischem Schaffen überhaupt gilt es zu sprechen, wenn wir den ersten Blick in die Bethätigung der Phantasie der Natur gegenüber werfen wollen. Da tritt uns als ein erstes Bedeutsames entgegen, daß auch in dem Augenblicke, wo der Künstler der Natur direkt gegenübersteht, die Phantasie ihre Thätigkeit bereits auszuüben beginnt und daß in diesem Hineinspielen der Phantasie in die Eindrücke der Naturerscheinungen bereits der Beginn des großen Wandlungsprozesses liegt, der zu den wunderbarsten Schöpfungen des Geistes führen soll.

Wie entstehen die Werke Hans Thoma's? Haben wir uns diesen Meister zu denken, wie er an der Staffelei in der Natur sitzt und hinauschauf von freier Höhe auf die besonnten Flächen, die zu seinen Füßen sich ausbreiten, oder wie er hinauschauf auf blumige Wiesen, von braunen Rieselbächen durchzogen, oder auf wogende Felder, hinter denen Wälder grünen und Berge blauen, oder auf einsame Schwarzwaldhöhen, über welche weiße Sommerwolken

wandern, oder auf die an Weiden vorbeigleitenden Wasser des Rheines, oder durch Ölbäume hindurch auf die im silbernen Lichte erglänzende Campagna, oder auf die zum Strande rollenden Wogen des Meeres, — haben wir ihn uns zu denken, wie er all' diese Eindrücke unmittelbar vor der Natur auf seine Leinwand überträgt?

Nein! Und hier stehen wir vor einem ganz Entscheidenden. Das Studium Hans Thomas vor der Natur ist ein wesentlich inneres, es ist ein Aufnehmen der Eindrücke, die in ihm wachbleiben und die im Momente des Schaffens neu hervortreten. Der Phantasie Hilfe zu leisten, dienen die Skizzen, die mit dem Stifte nach der Natur gemacht werden. Aber es ist niemals das Gemälde, welches unmittelbar nach oder vor der Natur geschaffen wird.

Hier liegt der Einwurf nahe: dies ist aber nicht das eigentliche Verhältnis zur Natur, es ist nicht, wie eben doch behauptet worden, eine rückhaltlose Unterwerfung unter die Natur, und aus bloßer Erinnerung kann die Natur nicht wahr wiedergegeben werden. Dem darf man aber erwidern, daß zu allen Zeiten großen künstlerischen Schaffens der Maler sein Werk nicht in unmittelbarer Nachahmung der Wirklichkeit geschaffen hat, sondern daß das Schöpferische immer in der Dienstbarmachung der Naturnachahmung für die Idee, die freilich immer wieder von der Natur ihr Leben empfängt, bestanden hat, der Idee, die Gestaltung eines Gefühls ist, und in diesem Verhältnis zwischen Natur- und Phantasievorstellung, das selbst in den Ausnahmefällen direkter Ausführung nach der Natur, wie besonders beim Porträt und beim Stillleben sich einstellte, hat der Idealismus aller großen Kunst beruht. Und es wäre eine falsche Auffassung, die wir uns machen würden von allen großen Meisterwerken, wenn wir annehmen wollten, diese wunderbaren Einheitsgebilde seien entstanden, indem der Künstler vor seinem Modell seine Bilder ausgeführt habe. Die Studien freilich, in denen er mit voller Gewissenhaftigkeit das Geschaute nachbildet, sind vorangegangen. Aber aus

diesen Studien hat dann die Phantasie ihre Nahrung gezogen, und dieser Vorgang erst hat das Werk ermöglicht, das wir nun als freien Ausdruck einer künstlerischen Individualität bewundern. Denn durch jenes Mitwirken der Phantasie allein wird durch Absonderung des zu Vielen die Beschränkung auf das Wesentliche erreicht, welche die Einheitlichkeit der Wirkung ermöglicht. Das erste ursprüngliche Eintreten der Phantasiethätigkeit dürfen wir also bezeichnen als die Wiedergeburt der Natur in der Phantasie.

Wer freilich möchte je den geheimnisvollen Vorgang zu deuten vermögen, in welcher Weise die gesammelten Bilder der Erscheinungswelt in der Phantasie ihr dunkles Weben und neues Werden haben, und wie in dem Moment, da das Gefühl zu dem künstlerischen Ausdrucke drängt, jene Bilder mit deutlicher Bestimmtheit hervortreten. Da können wir nur sagen: so unendlich mannigfaltig die Erscheinungswelt ist, die Thoma studiert hat, so unendlich mannigfaltig ist das Gestaltungsvermögen seiner Einbildungskraft, welche, die gewonnenen Eindrücke vereinfachend und auf ihre entscheidenden Elemente zurückführend, der Natur nun ihr verklärtes Ebenbild entgegenhält.

Ist in dem geschilderten Sinne die Einbildungskraft schon beim Schauen der draußen sich in unermäßigem Reichtum ausbreitenden Welt thätig, so hat die Phantasie aber weiter ein Gebiet, welches mit dem unmittelbaren Gefühlseindruck vor der Natur nichts zu thun hat; es ist jenes, in welchem sie freier selbstherrlich waltet. Sie kann dies nur auf dem Grunde des geschilderten Verhältnisses zur Natur. Aber indem sie sich dieser ganz bemächtigt hat, geht sie über dasjenige, was bloß erschaut ist, hinaus. Sie arbeitet weiter in dem Sinne der Natur, und hier gelangen wir nun zu dem Schaffen, in welchem sich die besonderen Vorstellungen, in welchem sich die Eigenart und die Ideen des Meisters mit größerer Freiheit bemerkbar machen. Verschiedene Vorstellungsbereiche kommen hierbei in Frage.

Das erste umfaßt die noch an die Wirklichkeit, an die einfachste Wechselwirkung des Menschlichen und Natürlichen anknüpfenden Phantasien, die Darstellungen, die man gemeinhin als Genre bezeichnet.

Sein künstlerisches Gefühl, dem nur das Natürliche gilt, beschränkt sich hier auf das primitivste, der Natur noch innigst verbundene menschliche Leben und Thun: auf dasjenige der Bauern. Was er von dem einfachen Leben des Landmannes uns erzählt, ist wohl in wesentlichen Zügen das, was sein liebendes Auge im Dorfe, auf dem Acker gewahrt hat — aber wie er es erzählt, zeigt das Schöpferische seiner Phantasie: die Großmutter mit dem Kinde auf dem Schoße im Abendschein, der stille Geiger, der mit seiner träumerischen Weise die Nacht heranlockt, indeß die roten Blumen blühen und am tiefblauen Himmel der Mond heraufsteigt, der Landmann, der, den Blick in helle Höhen gerichtet, der Scholle den Samen anvertraut. Wie Hans Thoma diesen schlichtesten Vorgängen des Lebens auf den Höhen seiner Schwarzwaldheimat zugeschaut hat, da sind es schon nicht eigentlich mehr allein die realen Erscheinungen, die er erfaßte, sondern alle die großen typischen Züge menschlichen Seelenlebens — ganz bedeutungsvolle, ewig ergreifende Thatfachen aus dem Zusammenhange des Menschen mit der Natur. In der Stimmung der Natur auf den Menschen und des Menschen auf die Natur, in jedem einzelnen Falle anders und charakteristisch, zeigt sich das freie schöpferische Walten seiner Phantasie; es ist das gemeinsame Wesen, welches er wiedererkennt in dem Innersten dieser Erscheinungen, es ist eigenes Wesen, welches er in ihnen ausstrahlen läßt.

Und weiter wendet sich sein Gefühl den großen, ewig das Menschenherz bewegenden Thatfachen aus der Geschichte des Evangeliums zu. Welche Dinge sind es, die hier zu ihm sprechen? Wiederum jene allgemeinen großen Bezüge des Menschlichen und Göttlichen zur Natur, alle jene Momente aus dem Leben des Erlösers, in

welchem dieser Zusammenhang mit dem Natürlichen deutlich hervortritt. So vor allen Dingen die Gleichnisse, in denen der Heiland sein Verhältniß zur Natur gegeben hat, und weiter die Momente, in denen ein Rein-Menschliches uns entgegengeführt wird, wie z. B. in der „Flucht nach Egypten“, in der „Begegnung mit der Samariterin“, und in dem unvergleichlichen Werke „Christus mit Nikodemus“, in welchem uns das Überströmen erweckender Kraft aus der Seele Christi in die andere Seele des Lauschenden, des Bedürftigen mit erschütternder Innigkeit versinnbildlicht wird. Wie diese beiden Gestalten einander gegenüber gesetzt sind, fühlen wir, wie sich Leben und Liebe mittheilt und aufgenommen wird und versenkt wird in unergründliche Tiefen; wir fühlen es nicht allein an Ausdruck und Gebärde, sondern ebenso an dem vereinigenden Strahlenschein auf dem geheimnisvollen Blandunkel des Hintergrundes, ja aus jeder Falte der Gewänder theilt sich uns der Trost der Möglichkeit innerer Wiedergeburt mit. Und dann wieder werden wir auf den hohen Berg geführt, um den die ganze Herrlichkeit der Welt sich ausbreitet und wir sehen vor dem in sich zurückschauenden Heiland die Gestalt des Versuchers, als frohlockenden Imperators — eine Schöpfung, umfassend Himmel und Erde. Vieles wäre noch zu sagen, immer aber offenbart sich uns das Gleiche: wie aus Thoma's das Natürliche und Menschliche umfassenden Schauen eine ganz neue Gestaltung auch des Christlichen hervorgegangen ist, und damit zugleich ein Bild der Erscheinung Christi, von dem wir nicht sagen können, daß wir es vergleichen möchten mit italienischen Werken, das wir überhaupt aber nicht Anderem vergleichen wollen und mögen, denn es trägt seine Wahrheit und Bedeutung in sich selbst, wie das von Albrecht Dürer erschaute.

Und nun jenes ganze Phantasiebereich großer Gestaltung, in dem zu allen Zeiten der Zusammenhang des Menschlichen und Natürlichen von ungetrübten Augen erblickt worden ist: des Mythologischen, das immer eingetreten ist,

wenn ein Volk das erste klare Bekenntnis seiner Begabung in unmittelbar der Natur entnommenen Formen und Anschauungen abgelegt hat.

Nach dieser Seite seines Schaffens gehört Thoma gewissermaßen zu den naiv volkstümlichen Wiederbelebem und Erfindern. Erbgut der Menschheit sind gewisse Vorstellungen geworden, und dieses Erbgut ist auch von ihm übernommen worden. Diese Vorstellungen werden ewig dauern, weil sie in der bestimmtesten Weise Natureindrücke in erdichteten Einzelercheinungen konkret machen; und diese Gestalten finden wir in Hans Thoma's Kunst. Aber sie sind durch seine Phantasie hindurchgegangen. Die ewigen Bildungen der griechischen Mythologie treten durch das Verhältniß seiner schöpferischen Phantasie zu seinem Naturschauen erneut uns entgegen. Indem er diese Gestalten und zwar die allgemeinsten Naturpersonifikationen, wie z. B. Selene, Apollo, die Nymphen, Tritone, Centauren, Faune u. A., hineinbezieht in große Naturstimmungen; indem er diese uns in Form, Farbe und Licht gestaltet, wird der Quell mythologischen Schaffens selbst uns gleichsam in jedem Werke enthüllt, das Werden dieser Gestalten in der Phantasie gleichsam uns verdeutlicht, und hieraus ergiebt sich ein Neues, Charakteristisches in ihrer Bildung selbst. Außer der hellenischen Welt werden durch ihn aber wieder ursprünglich lebendig auch die Gestalten der germanischen Mythologie. Hier berührt sich sein inneres Schauen mit den großen Schöpfungen unserer Zeit, in denen die germanische Mythologie ihren höchsten Ausdruck gefunden hat: in den Werken, die wir fast alljährlich in Bayreuth erleben. Hier zeigt sich eine ganz unmittelbare Beziehung, hier zeigt sich aber zugleich ein Weiterleben großer Eindrücke in der Phantasie des Malers. Es sind nicht die Erscheinungen, wie sie sich uns dort als wundervolle Wirklichkeit auf der Bühne geben, sondern der Bildner erkennt, daß seiner Kunst andere Notwendigkeiten geboten sind, und so gestaltet er das, was in den Werken

Richard Wagners uns entgegentritt, um, nach jenen Gesetzen, die ihm sein inneres Gefühl diktiert. Ein Beispiel: Wie ist ihm die Gestalt Lohengrins erschienen? In einem kleinen Kahne, wie er im Abendsonnenglanz der Nacht entgegenfährt, dem Dunkel, durch welches er hindurchdringen wird zu neuem Sonnenaufgang am Brabantischen Gestade. Was wir im Drama nicht gewahren, veranschaulicht uns das Werk des Bildners. Und wie zeigt er uns Tannhäuser? Auch diese Gestalt hat er gemalt: einsam in sich versenkt, nichts gewahrend von den holden Auen des Südens, als Letzten in dem Zuge der von den Alpen niedersteigenden Pilger.

Weiter aber über dieses Gebiet hinaus wirkt er als Schöpfer des Naturmythologischen selbst; als solcher schafft er ganz neue Gestalten in eigentümlichen Umdichtungen und Personifikationen der Natur aus den Geheimnissen ihres Wesens heraus. Die lichte Frühlingswolke löst sich in die bunte Schar kleiner musizierender Engel auf, das Blühen und Duften der Sommerwiese wird zur sanft hinwandelnden Frauengestalt, der hell schäumende tosende Wasserfall zur Laute schlagenden weißen Centaurin, der Gischt der Meeresbrandung zu schillernden flatternden Vogelweibern, der dämmernde Morgen zum Jüngling, der, Träume verstreugend, auf einer Kugel durch die Lüfte schwebt. In leuchtenden Gefilden verwandelt sich Adams und Evas Paradies zum Aufenthalt seliger, ganz der Natur wiedergeschenkter Wesen. Und so dringt Gestalt auf Gestalt unerschöpflich hervor. Dies ist das letzte große Reich dieser Phantasie, in welchem das Schaffen sich in seligster Freiheit entfaltet — ein weiter Weg hat uns aus der lauschigen Verborgenheit des kleinen murmelnden Schwarzwaldbaches, aus den Thälern mit den Wiesen und Kühen, über die Berge, durch die Ebenen hin geführt bis zu nie zuvor erschauten Gegenden, — bis wir nicht mehr begreifen, wie das geistige Auge und Pinsel es vermögen, solche Wunder hervorzuzaubern. Wie in Fluten strömt das Licht hier vom

Himmel nieder, dort ziehen kleine weiße Segel die Flüsse entlang, goldene Früchte blinken an den Bäumen, Sonnen-  
glut dringt durch Zypressen auf blühende Matten, und wir erleben diese ganze Natur in uns wieder als wäre sie uns von Kindheit an vertraut, als sei unser Träumen wirklich und unser Leben ein Träumen, in dem das Wunder der Weltenschöpfung von uns erlebt würde.

Unmerklich führt uns solches Schauen hinüber endlich zu den letzten Äußerungen der Thoma'schen Phantasie, zu jenen, in welchen sie mit sich selbst zu spielen beginnt. Inunendlicher Mannigfaltigkeit umrahmt und umrankt solches Spiel als Ornament, ursprünglich und reich und neu das gesamte Schaffen des Meisters, dem hier, wie den alten deutschen Meistern, wie Dürer, der freie Raum für die Bethätigung seines deutschen Wesens im Humor vergönnt ist. Viel wäre auch hierüber zu sagen — doch ein bloßer Hinweis muß wiederum genügen.

Mit den äußersten Grenzen der Phantasie, deren Gebiet wir durchwandert, haben wir die Stelle erreicht, wo uns die Frage nach dem Stil begegnet. In dem Verhältnis, in welchem das Wirken der Phantasie zu dem Schauen der Natur steht, ist der Stil begründet. Die Möglichkeit eines solchen bei der unbegrenzten Vielseitigkeit des Schaffens Thoma's ist einzig darin gegeben, daß zwischen Schauen und Gestalten bei ihm eine vollständige Harmonie herrscht, kein Widerspruch, sondern gleichsam eine Wagehaltung der beiden Kräfte sich geltend macht, die in ihrer Durchdringung ermöglichen, daß wir das, was wir aufnehmen, als das absolut Notwendige erfassen. Der Universalität des Schauens entspricht die des Phantasiegestaltens. Er durfte frei über das ganze Bereich der Erscheinungen im äußeren wie im inneren Schauen streifen, ohne je die Gesetzmäßigkeit, die man Stil nennt, zu verlieren.

In drei wesentlichen Faktoren ist solche Gesetzmäßigkeit zu finden. Der erste ist das Bilden einer Einheitlich-

keit. Dasselbe macht sich im Ganzen wie im Einzelnen nach Idee und Form geltend. In Bezug auf die Idee ist die Einheitlichkeit in jenem künstlerischen Erfassen, in jener Vorstellung eines Naturganzen gegeben, welche uns als das eigentlich deutsche Ideal in unseren einleitenden Betrachtungen entgegentrat. Es ist dementsprechend die Landschaft, welche Ausgangs- und Mittelpunkt des Schaffens unseres Meisters ist, es ist der Stimmungsgehalt der Natur, in welchem die Einheit des Eindruckes von ihm gefunden wird. Dies gilt aber nicht minder wie für die Landschaft an sich, auch für die Darstellung des Menschlichen, insofern dasselbe stets in eine Naturumgebung und -stimmung einbezogen wird, insofern Seelenleben und Naturstimmung sich wechselseitig spiegeln und verdeutlichen. Man könnte sagen, daß da, wo die Landschaft ohne menschliche Belebung für sich allein dargestellt ist, wir, die Betrachtenden selbst als unsichtbare Ergänzung in dieselben hineingezogen, in Harmonie mit ihr gebracht sind. Und so dürfen wir die Einheitlichkeit der Idee in dem harmonischen Inbeziehungsetzen von Natur und Mensch, in dem Durcheinandersein, -leben und -weben Beider gewahren.

Dem Formalen der künstlerischen Erscheinung nach aber tritt die Einheitlichkeit in Raum, Farbe und Licht und zwar gleich stark in allen dreien auf. Als räumliche Gestaltung in der klaren, das Viele vereinfachenden, das organisch Gesetzmäßige betonenden Bildung der einzelnen Erscheinung, in der deutlichen Anordnung des Neben- und Hintereinander der Gestalten und in der übersichtlichen Gliederung des Ganzen. Dem Kolorit nach in der Harmonie starker und lebhaft klarer Farben, deren Wahl immer nur aus dem Stimmungsgehalte gefunden wird. In dem hierfür zugleich mit entscheidendem Lichte endlich, in der sinnfälligen Bestimmung der charakteristischen Art desselben nach Tageszeit und Himmelsbeschaffenheit.

Kommt derart durch die Einheitsbildung der Erscheinung die Einheitlichkeit der Idee, der seelischen

Stimmung zu ungetrübtem Ausdruck, so erklärt sich das Phänomen, daß in jedem Ausschnitt aus der Natur, der uns in einem Bilde gebracht wird, die ganze Natur gleichsam gegeben ist, daß solcher Ausschnitt uns wie nach freiem Belieben vom Künstler gewählt erscheint — wir haben das Gefühl, daß unsere Blicke noch weit über denselben hinausshweifen könnten. Eben weil die seelische Stimmung, aus der die Welt anzusehen wir so genötigt werden, eine volle, einheitliche ist.

Daß dies ganz möglich werde, muß nun ein zweiter, den Stil bildender Faktor hinzukommen: die Typisierung, die Erhebung des Individuellen, Besonderen zu dem Allgemeinen. Denn erst in dem Allgemeinen kann jeder Betrachter sich selbst wiederfinden — nur das Typische erhebt ihn über seine Individualität hinaus.

Wie aber verträgt sich dies Typisieren mit jenem hingebenden Schauen und treuen Wiedergeben der Natur? Es ist, wie ich schon früher sagte, das notwendige Ergebnis der Mitarbeiterschaft der Phantasie. Das Verhältnis Thoma's zur Natur ist das der Liebe, und hierin liegt das Entscheidende. Er durchdringt die Erscheinung, er versenkt sich mitfühlend in das Wesen, das sie ausdrückt, aus den Tiefen gewinnt er die Kraft einer reinen Gestaltung des organisch Charakteristischen, sei es nun der Pflanze, des Tieres oder des Menschen — theoretische Studien über die Proportionen geben ihm, wie den Meistern des XV. Jahrhunderts, wie Albrecht Dürer, beim Gestalten Hinweise und Sicherheit. Das Typische, welches er so aus dem Erfassen innerer und äußerer Gesetzmäßigkeit findet, ist ein neues, eigentümliches. Auch dann, wenn wir uns in seine Kunst schon vertieft haben, mag uns manches, namentlich in der Zeichnung der nackten menschlichen Gestalt fremdartig anmuten. Gewöhnt an eine Stilisierung, wie sie die Renaissance als Inbegriff der Schönheit uns erscheinen läßt, meinen wir die Abweichungen von derselben als fehlerhaft bezeichnen zu müssen. Es zeigt sich aber mehr und

mehr, daß von Thoma nur in ganz neuer Weise das organisch Einheitliche der menschlichen Erscheinung gebracht wird, eine neue Auffassung derselben von ihm gewonnen worden ist, und daß bei einer näheren Befassung mit diesen Einzelercheinungen wir dieselben bald als durchaus natürliche und gesetzmäßige betrachten lernen. Beruht doch die Typisierung auf einem unvergleichlich gründlichen Studium der Natur. Und weiter ist zu beachten, daß jene Gestalten nicht für sich allein, sondern in einem Zusammenhange mit einem großen Ganzen der Umgebung stehen, bedingt in ihrer Erscheinung durch Raum, Farbe und Licht dieses Ganzen, dessen Einheitlichkeit das Hervorheben bestimmter Elemente des Organischen, ja bestimmte Verhältnisse forderte. Was man auch anschaut, sei es ein Tier, ein Berg, ein See: es steht im großen Zusammenhang, und seine typische Charakteristik ist nur Erscheinungsform des Wesens, der Idee!

Als das Dritte neben Einheitsbildung und Typisierung wäre als Stilfaktor hervorzuheben die Art und Weise, wie Thoma sein Ideal verwirklicht, und diese wäre zu bezeichnen als technische Vollendung. Wer sich die Mühe giebt, des Meisters Werke auf die von ihm angewandten Darstellungsmittel zu prüfen, der wird gewahren, daß, wie in diesem Schaffen jede Schöpfung für sich besteht, so es auch nicht zwei Bilder giebt, die in der gleichen Weise, mit der gleichen Technik ausgeführt sind. Seine Hand gehorcht seinem wunderbarem Schauen in so weitgehendem Sinne, daß niemals in irgend einem seiner Werke uns das gleiche Verfahren entgegentritt, wie in einem anderen. Auch hier haben unermüdliche Studien zur vollen Freiheit, zur größten Vereinfachung und zu einer unfehlbar den gewünschten Eindruck hervorbringenden Handhabung der verschiedensten Mittel, unter denen, wie bei den alten Meistern die Easierung eine große Rolle spielt, geführt.

Was aber das Bedeutungsvolle ist: das Technische geht in der Idee auf. Wir bemerken es gar nicht. Hier stehen wir weit ab von allem modernen Kunstschaffen, wir

stehen auf dem Boden der großen Schaffensperiode früherer Zeiten. Die technische Vollendung ist ein von selbst sich Verstehendes: Kein Zeichen weist den Beschauer eines Bildes von Thoma hin auf die Schwierigkeiten oder das Spiel der technischen Kunst, sie folgt seinem Willen absolut, ist seinem Schauen und Vorstellen adäquat. Und so ist jedes seiner Werke, in sich abgeschlossen und vollkommen, von vollendetem Stile, der naturwahre einheitliche Ausdruck einheitlicher Gefühlsauffassung der Welt.

So stellt sich uns in großen Zügen die Thoma'sche Kunst dar! So sehen wir, wie aus der Harmonie zwischen einem allumfassenden, unmittelbaren Schauen der Natur und einer nicht minder umfassenden, schöpferischen Phantasie der große Stil seiner Kunst erwachsen ist. Seine Kunst ist er und er ist seine Kunst! Und weil sein Persönliches zu einem Allgemeinen sich erweitert, ist auch der persönliche Stil seiner Werke ein allgemeiner. Wurzelt aber sein Schauen und Vorstellen in der Kraft seiner Gefühlsauffassung der Welt, durften wir diese Kraft als Hingebung der Liebe an die Welt der Erscheinungen bezeichnen, so ist uns nun längst bewußt geworden, daß mit der Liebe bei ihm der Glaube unlöslich verbunden, als ein Erfassen des Nichtwahrnehmbaren, des Wesens in aller Erscheinung!

Es ist die Verdeutlichung dieses Wesens in seinen Werken, die unser eigenes Wesen, unsere Seele, so stark ergreift, so wunderbar stimmt. Nun verstehen wir, was er gemeint, als er aussprach: der Satz von der Rechtfertigung durch den Glauben gelte auch in der Kunst. Auch bei ihm sind die Werke nur die Früchte des Glaubens. Und immer stärker, immer allgemeiner wird deren Wirkung. Es ist ein Sichwiedererkennen des germanischen Geistes. Seit Jahrhunderten war die bildende Kunst nicht mehr der reine Spiegel deutschen Wesens — Thoma hat sie wieder dazu gemacht. Wir haben davor gestanden und haben es nicht gleich erkannt. Wie es immer geht! Es war zu

neu, zu anders, als das Gewohnte. Nun aber gewinnt diese deutsche Kunst mit jeder Stunde mächtigere Gewalt über uns. Schon, müssen wir uns gestehen, sehen wir die Natur mit andern Augen, so wie er es uns gelehrt. Schon auch erschließt sich uns die Erkenntnis, daß diese Kunst nur eine neue, freieste Äußerung jenes germanischen Dranges nach einer Verdeutlichung des unlöslichen Zusammenhanges zwischen der Natur und dem Menschen ist, schon wird es ersichtlich, daß die neue Formulierung dieses deutschen Ideales von Hans Thoma gefunden wurde durch die gleichmäßige Bedeutung, welche er der Form, der Farbe und dem Lichte als Faktoren solcher Einheitsbildung zuerkannte.

Und weiter hinaus schweift unser Blick! Steht dieser schöpferische Geist vereinzelt da? Wohl darf man sagen: trotz verwandter erscheinender Bestrebungen steht er allein! Und doch steht er in tiefem Zusammenhange mit der geistigen Kultur unserer Zeit, wollen wir den Kern derselben in der philosophischen Weltanschauung Kants und Schopenhauers erkennen. Wenn diese uns lehrten, daß diese Welt in ihrer Mannigfaltigkeit individueller Formen und Gestalten nur Erscheinung ist und daß alle diese Erscheinung nur Individualisierung des allgemeinen Wesens ist, daß dieses Wesen aber nur in dem eigenen Innersten erfaßt werden kann, so ist dies in Wahrheit nichts anderes, als was uns die Kunst Hans Thoma's in neuer, unvergleichlich umfassender Weise offenbart. In neuer Weise, denn alle große Kunst hat es von jeher gelehrt, dies Geheimnis, welches das unveräußerliche Erbe des Ariertumes seit der Weisheit der Upanishads ist! Aber freilich — von ihm zu zeugen, ist, wie ein indischer Spruch sagt, nur Dem verliehen, den der Altman selbst sich erwählt! Diese Wahl, sagen wir Christen, zeigt sich in der Kraft des Glaubens. —

Und wenn nun bald der Augenblick kommt, in welchem Hans Thoma von seiner langjährigen Schaffensheimat scheidet, so dürfen wir sagen, daß eine Kunst wie die seine Raum und Zeit aufhebt — die Verbindung zwischen ihm und uns wird intmer bestehen bleiben. Und freudig dankbar rufen wir ihm bei seinem Scheiden aus dieser Stadt, in der so viele, so herrliche Werke von seiner Hand geschaffen worden sind zu: Heil auf den Weg! Heil diesem deutschen Schöpfer, Heil seiner großen, seiner deutschen Kunst!

---

## II.

# Hans Thoma's Ansprache

an

die Freunde bei Gelegenheit seines 60. Geburtstages.

---

Hochverehrte Versammlung!

In der Stunde, während mein Freund Thode über meine Arbeiten sprach, saß ich zu Hause. — Da kamen mir nun auch mancherlei Gedanken — z. B. dachte ich, warum hat denn die Kunst so viel Bedeutung, warum macht man sich so viel daraus? — sie ist doch eigentlich nur ein frohes geistiges Spiel, welches der Künstler zumeist für sich selber zu seiner eigenen Befriedigung ausführt. — Dadurch hat er seinen Lohn schon vorweg und er soll der Welt nur dankbar sein, wenn sie ihn nicht stört in seinem kindlich egoistischen Gebahren — ihn nicht von seinem Maltrieb ab- und wegzieht zu anderen Pflichten.

Aber die Welt kümmert sich doch gleich darum, was er macht — sie lacht wohl auch, daß er so seine Zeit vertrödeln, daß er nichts macht, was sie brauchen kann, sie ärgert sich auch wohl über ihn, daß er sich nicht ins Joch spannen und es somit gleichsam besser haben will als viele andere. — Aber sie sieht ihm doch zu — und solche, in denen der Spieltrieb nicht ganz erloschen ist, finden, daß das, was der Künstler so für sich macht, ein ganz schönes Spiel ist und sie sagen: Ei seht einmal her, das, was der macht, ist etwas Schönes — so würden wir es auch machen, wenn wir Geduld und Zeit zu solchem Thun hätten — und indem sie es schön nennen, bezeugen sie, daß sie Anteil nehmen an seinem Schaffen, und es findet sich wohl endlich,

daß das, was Unsinn schien, doch Sinn hat — manches was Schein schien, doch auf eine Wahrheit hindeutete. — Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumleben verwandt, scheint uns auf einmal einen Blick zu eröffnen in die geheimnisvolle Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, daß hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt — und daß das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Notwendigkeit hervorgeht — und wir empfinden diese notwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Einheitlichkeit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, daß da etwas von dem, was uns allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunkeln Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir ja dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dies Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote des Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit unseres Gefühlslebens seinen Ursprung hat. Aus dieser Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben notwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampfe führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen. — Ein Hauch der Versöhnung begleitet sie und was der Wille heftig fordert und erkämpft im Leben, das schweigt vor ihr, vor ihrem stillen Schauen, vor ihrem stillen Lauschen. Wir werden dem ähnlich, was man sich unter Göttern denkt — die Ruhe kommt, die alle Angst des klopfenden Herzens verscheucht — die große Gelassenheit. Ja, wenn sich die Kunst so recht in ihrer Erhabenheit würde zeigen können, so wäre der Friede auf der Welt hergestellt, aber sie ist ja auch nur menschlich, Schwächen mischen sich ein — Verzeichnungen und dgl. mehr. — Aber auch mit der kleinen Abschlagszahlung, die die Kunst uns bietet zu einer Erhebung in reinere Höhen, in friedlichere Tiefen, dürfen wir zufrieden sein — und so

begrüßen wir sie gerne, wo sie uns nur etwas von ihrer Hoheit offenbart.

Die Kunst steht über den Gegensätzen, welche der Kampf ums Dasein geschaffen hat — ein friedliches Element — und so lieben wir das kindliche Spiel, aus dem sie hervorst wächst.

Indem ich denke, daß wir heute zusammen ein Fest feiern, welches der Kunst gilt, befreie ich mich von dem Drucke, den das Gefühl in mir hervorbringt, man wolle mich meiner 60 Jahre wegen, in denen ich so im ganzen mich bürgerlich anständig betragen habe und meist zu meinem eigenen Vergnügen gemalt habe, persönlich feiern. Es gelte der Kunst, daß wir heute froh beisammen sind — da schüttle ich allen Jubiläumsjammer ab und will gern der Fröhlichste unter Ihnen sein. Gerne vergesse ich da das Leid und Wehmütige, welches alles Persönliche empfindet, wenn es zu sehr an das Tageslicht gezogen wird, gerne vergesse ich, daß es wohl übertrieben ist, mich zu feiern, und daß ich dem Erbteil gegenüber, welches mir vor 60 Jahren auf die Welt mitgegeben wurde, als ich im Bernauer Thal in der Wiege lag, lange nicht genug geleistet habe. Die Natur hat mir gute Augen zum Sehen und Schauen mitgegeben, von den Eltern erbte ich Ausdauer im Arbeiten und Geduld, das große Erbgut der Armen, wenn sie es richtig zu gebrauchen lernen; als besonderes Müttererbe wurde mir ein reicher Schatz von Phantasie und Poesie in den einfachen Grundformen, wie sie noch im Volke lebt — meine künstlerische Erziehung war geradezu glänzend, die Dorfschule mit ihren Anforderungen war mir leicht und ließ mir viel Zeit, all das Licht und die Farben zu sehen, welche der Wechsel der Tageszeiten hervorbringt. Was hatte ich für Zeit in die Wolken zu schauen, von den Höhen ins Thal hinunter und hinauf zu den Bergen, wo die Schatten mitzogen — das alles sah ich so deutlich, noch lange vorher, ehe ich daran denken konnte, solche Sachen zu malen. Diese Vorschule des Sehens dauerte bis

in mein 20. Jahr, dann erst kam ich in die Kunstakademie, und nachher quälte ich mich jahrelang, Geschautes mit Erlerntem zu vereinigen.

Dem mir gewordenen Erbe und dieser günstigen Erziehung nach mußten meine Bilder so sonnenklar gut sein, daß niemals ein Zweifel hätte austauschen können darüber, daß sie dies nicht seien — und so stehe ich den Freunden, die so freundlich gut meinen 60. Geburtstag feiern, etwas verlegen gegenüber. — Aber es ist ja doch die Liebe zur Kunst, die wir alle gemeinsam haben, das Suchen nach ihrem reinen und vollen Ausdruck, das uns allen angelegen ist, welche uns heute vereinigt, und welche mir Ihre so freundliche Teilnahme eingetragen hat — Ihre Teilnahme, für die ich Ihnen allen herzlich danke.

Da wir Deutsche sind, freuen wir uns auch, wenn wir in der Kunst Spuren von dem finden, was wir als unser Eigenstes erkennen, und die Kunst kann sehr gut eine Antwort sein auf die Frage: Was ist deutsch? sie kann ebenso gut wie die Sprache ein Band unserer Gemeinsamkeit sein, wenn auch nicht des Denkens, so doch unseres Fühlens.

Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit bloß eine Prunk- und Kurussache sein können — wir werden immer wieder suchen müssen, sie zu einer Herzenssache zu machen — mag sie dadurch auch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, daß sie dies auch bleiben wird.

Die deutschen Herzen können auch in der Kunst hoch schlagen und aus ihnen kann erst recht der innerlich gegründete und gefestigte Prachtbau großer Kunst hervord wachsen.

Die deutsche Kunst, sie blühe und wachse!

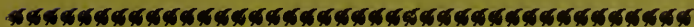




# Schneider's Kunstsalon

Frankfurt am Main

Rossmarkt 23, Telephon 1090.



## Permanente Ausstellung

von Gemälden erster moderner Meister  
insbesondere von Prof. Hans Thoma  
sowie dessen sämtliche Original-Stein-  
drucke, Algraphien und Radirungen  
1888 bis zu den allerneuesten 1918

Abonnement für Familien . . Mk. 5.— pro Jahr  
" " Einzelpersonen " 3.— " "



Den An- und Verkauf einzelner, bedeutender  
Gemälde, wie ganzer Sammlungen zum  
freihändigen Verkauf, wie zur öffent-  
lichen Versteigerung, übernehme  
ich stets zu den ent-  
gegenkommendsten  
Bedingungen.





---

Druck von Aug. Weisbrod,  
Frankfurt a. M.

---

